su infinitud despierta la angustia de nuestra propia finitud" [G. C. Argan: *El arte moderno 1770-1970*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1975, p. 11]. Esto le lleva a señalar que nos hallamos ante la representación de lo sublime kantiano, donde "lo sublime consiste sólo en la relación en la cual lo sensible, en la representación de la naturaleza, es juzgado como propio para un uso suprasensible del mismo" [Immanuel Kant: *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979, p. 170] (p. 161). La naturaleza que muestra Ansel Adams es una naturaleza prístina, primigenia, que cabe conectar con el mito americano del viaje hacia el oeste.

En caso de composiciones fotográficas abstractas, donde no es posible identificar motivos figurativos, como sucede con las fotografías de Alfred Stieglitz en su serie *Equivalencias*, imágenes de cielos con nubes casi inidentificables, se puede hablar igualmente de la manifestación de un tiempo simbólico, cuya poética descansa en el onirismo de la representación. Nos hallamos ante un tipo de temporalidad para cuyo desciframiento es imprescindible la actividad del intérprete.

TIEMPO SUBJETIVO

En efecto, el tiempo simbólico del que venimos hablando podría considerarse como un tiempo subjetivo, en términos estrictamente semánticos. El reconocimiento de una poética simbólica es algo que dependerá del sujeto que realice el análisis.

No obstante, en ocasiones se puede considerar que el tiempo representado en una fotografía adquiere una dimensión particularmente subjetiva para el analista, difícilmente descodificable para otros intérpretes. El concepto de *punctum* barthesiano[13] podría ser relacionado con la presencia de un tiempo subjetivo en la imagen. El *punctum* se define por contraposición al *studium*: "En este espacio habitualmente tan unario, a veces (pero, por desgracia, raramente) un «detalle» me atrae. Siento que su sola presencia cambia mi lectura, que miro una nueva foto, marcada por mis ojos con un valor superior. Este «detalle» es el *punctum* (lo que me punza). No es posible establecer una regla de enlace entre el *studium* y el *punctum* (cuando se encuentra allí). Se trata de una copresencia, es todo lo que se puede decir..." (p. 87). El *studium*, en cambio, supone "dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobarlas, pero siempre comprenderlas, discutirlas en mí mismo, pues la cultura (de la que depende el *studium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores." (pp. 66-67). De este modo, el análisis de la imagen fotográfica puede ser trasladado al ámbito de una radical subjetividad, en donde los sentimientos y el placer visual aparecen entrelazados. Por supuesto, *studium* y *punctum* no son rasgos que se circunscriben al ámbito de lo temporal. Ese elemento, gesto, mirada, tensión, etc., que nos conmueve conlleva una interrupción de la lectura de la imagen, de la direccionalidad que pueda encerrar. El tiempo subjetivo es un tiempo *catalítico*, que supone una suspensión del fluir temporal, también o sobre todo, en la operación de lectura, porque lo que irrumpe en la imagen es la propia experiencia subjetiva del intérprete. No en vano, las reflexiones de Barthes a propósito de esta cuestión surgen de la revisión del álbum de fotografías familiar, que a un extraño nada pueden comunicar. Sin duda, la proyección de los propios *fantasmas* del intérprete promueven que la contemplación de una fotografía se convierta en una actividad de intensa emotividad e intimidad, en algunos casos.

SECUENCIALIDAD / NARRATIVIDAD

El orden visual y las direcciones de lectura son algunos factores que resultan determinantes para reconocer en la imagen la presencia de una secuencialidad temporal o narratividad en la fotografía. Numerosas fotografías de Duane Michals se basan en este principio. Como nos recuerda Zunzunegui, "una imagen es, junto a lo plástico, un conjunto de determinaciones narrativo-figurativas que, mediante complejas operaciones sintáctico-semánticas, construyen el efecto de sentido temporal" (p. 172). El propio tiempo de lectura de una imagen es ya de naturaleza temporal. Está claro que toda imagen cuenta una historia, más o menos pequeña, siempre con la ayuda de nuestra participación activa en su lectura.

OTROS

Este espacio queda reservado para la inclusión de otros conceptos que pudieran estar relacionados con el nivel compositivo del análisis de la fotografía. Queda abierto *ad libitum* del analista o estudioso de la imagen.

COMENTARIOS

Al término del examen de los distintos conceptos que conforman el estudio del tiempo de la representación de la imagen, es conveniente realizar una síntesis de los aspectos más relevantes.

[13] BARTHES, Roland (1990): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós (1ª Edición: 1980).

REFLEXIÓN GENERAL
Al término del examen de los distintos conceptos que conforman el estudio del nivel compositivo de la imagen, es conveniente realizar una síntesis de los aspectos más relevantes. A pesar de que hemos examinado el nivel compositivo de la imagen, en el que muchos conceptos poseen una dimensión más o menos objetivable, podemos constatar que las reflexiones realizadas no están exentas de una considerable carga subjetiva proyectada por el analista, y su competencia lectora, lo que viene determinado por el conocimiento previo (el background cultural) del propio investigador. El estudio realizado en el presente nivel nos ha permitido fijar las características de la estructura compositiva de la fotografía, una estructura que no posee un valor ontológico, es decir, que no se oculta bajo la superficie del texto fotográfico que hemos analizado. Un mismo análisis realizado por varios investigadores distintos nos proporcionaría resultados bastante diferentes. Este hecho no debe preocuparnos excesivamente: lo realmente importante es que las reflexiones realizadas están debidamente argumentadas.

4. NIVEL ENUNCIATIVO

La metodología de análisis que proponemos se cierra con el estudio del ***nivel enunciativo*** de la imagen. A diferencia de otras propuestas metodológicas, nuestro análisis pone el acento en el estudio de los *modos de articulación del punto de vista*. En efecto, es frecuente encontrar análisis icónicos que ignoran el problema de la enunciación. Cualquier fotografía, en la medida en que representa una selección de la realidad, un lugar desde donde se realiza la toma fotográfica, presupone la existencia de una mirada enunciativa. El examen de esta cuestión tiene consecuencias muy notables para conocer la *ideología implícita* de la imagen, y la *visión de mundo* que transmite. En este sentido, se propone una batería de conceptos sobre los que reflexionar, desde el punto de vista físico, la actitud de los personajes, la presencia o ausencia de calificadores y marcas textuales, la transparencia enunciativa, los mecanismos enunciativos (identificación vs. distanciamiento), hasta el examen de las *relaciones intertextuales* que la imagen fotográfica promueve. El análisis de la fotografía finaliza con una *interpretación global del texto fotográfico*, de carácter subjetivo, que persigue la articulación de los aspectos analizados en la construcción de una lectura fundamentada, así como es el momento de realizar, si se estima oportuno, una valoración crítica sobre la calidad de la imagen estudiada.

Como ya lo hemos expresado anteriormente, nos sentimos en deuda con los planteamientos de la **semiótica textual**, que tratamos de complementar con la consideración de otros aspectos como el estudio de las condiciones de producción (instancia autorial; contexto social, económico, político, cultural y estético), la tecnología o las condiciones de recepción de la imagen fotográfica (dónde se exhibe la fotografía, a qué público estaba dirigida, etc.). En la base de esta aproximación se sitúa la consideración de la fotografía como ***lenguaje***, desde un punto de vista más operativo que ontológico (Eco, 1977; Zunzunegui, 1988, 1994).

ARTICULACIÓN DEL PUNTO DE VISTA
PUNTO DE VISTA FÍSICO Hemos visto cómo el encuadre de una fotografía es resultado de la selección de un espacio y tiempo dados. Todo encuadre responde a un punto de vista, corresponde a un determinada manera de mirar, y ello implica una relación entre elementos materiales e inmateriales, presentes y ausentes en la propia representación. La descripción del punto de vista físico consiste en el examen de los parámetros que rigen desde donde ha sido realizada la fotografía, si la fotografía está tomada a la altura de los ojos del sujeto fotográfico, en picado, en contrapicado, o desde otras posiciones. La elección de la altura de la toma, la angulación de la cámaras, suele connotar un peculiar modo de “relación de poder” entre la representación y la instancia enunciativa, que determina la articulación del punto de vista. También es conveniente hacer referencia a la existencia de basculamiento del encuadre, lo que constituye un modo de distorsionar la representación.
ACTITUD DE LOS PERSONAJES La actitud de los personajes puede revelar ironía, sarcasmo, exaltación de determinados sentimientos, desafío, violencia, etc., y promover en el espectador cierto tipo de emociones. Estas actitudes pueden ser estudiadas a partir del examen de la puesta en escena y de la pose de los actantes de la fotografía. El examen de las miradas de los personajes es otro aspecto que nos puede dar bastantes pistas sobre las actitudes de los personajes. En ocasiones estas miradas constituyen una interpelación directa del espectador (generalmente en contracampo), o hacia otros personajes del campo visual. Por otro lado, las miradas pueden dirigirse hacia el fuera de campo, lo que subraya su importancia.

Es obvio que el estudio de este parámetro no está exento de la carga subjetiva del analista, ya que estas actitudes pueden ser a menudo muy ambiguas.
CALIFICADORES En este subapartado, se propone el estudio de los modos de calificación de los personajes por parte de la instancia enunciativa. Estos calificadores nos informan del grado de integración del sujeto fotográfico con su entorno, y del grado de proximidad o alejamiento que la instancia enunciativa promueve en el espectador de la fotografía.
TRANSPARENCIA / SUTURA / VEROSIMILITUD Ya se ha hecho referencia al hecho de que, con frecuencia, numerosas puestas en escena fotográficas, basadas en la concepción indicial de la fotografía, siguen el principio del borrado de las huellas enunciativas que, precisamente, alientan su confusión con el referente, con la propia realidad. El medio fotográfico ha sido calificado históricamente como un arte menor, precisamente a causa de su consideración como dispositivo que no implica un trabajo sobre la forma y la realidad. El sistema representacional fotográfico dominante (que podríamos denominar “clásico”) elimina toda huella de la existencia del propio dispositivo, a través de la sutura y borrado de toda pista que apunte hacia éste. El cierre de la significación y la linealidad de la lectura son otros rasgos característicos del modo de representación clásico, aplicables, asímismo, al ámbito de la fotografía. En ocasiones, la fractura del principio de transparencia enunciativa o de borrado de las huellas enunciativas es conseguido mediante la presencia de numerosos elementos expresivos o de técnicas compositivas que crean una artificiosidad, poniendo en jaque la verosimilitud de la puesta en escena que, por ser muy marcada, rompe la verosimilitud de la representación. Muchas de las fotografías analizadas (que forman parte del banco de fotografías ITACA-UJI, y que se pueden consultar en la dirección www.analisisfotografia.uji.es) son ejemplos de esta modalidad discursiva.
MARCAS TEXTUALES Como afirma Santos Zunzunegui[14], el enunciador se definiría como la presencia del autor en el propio texto visual, que no debe confundirse con el autor empírico. La tensión entre líneas, dominantes cromáticas, la co-presencia de centros de interés o focos de atención en la imagen, la tensión entre formas geométricas (triángulo-rectángulos), la presencia de composiciones simétricas o irregulares, la compleja organización interna de la composición fotográfica, junto a otros elementos, son algunas marcas textuales que nos informan de la presencia del enunciador en la imagen. Hablamos, pues, de marcas que se pueden reconocer en la propia morfología de la imagen, que tienen relaciones de tipo indicial, icónica, simbólica o puramente referencial. El enunciatario es un sujeto también propiamente textual que no puede confundirse con la categoría del receptor o espectador físico. Es a través del análisis que podemos reconocer la presencia de ambos. Como explica Zunzunegui (1988, pp. 82-83), “la presencia del observador es reconstruible y, por tanto, visible, incluso en los casos en que se nos trata de ocultar sus huellas, a través de dos actividades discursivas esenciales”: -la *aspectualización*: consiste en la operación de ubicar un conjunto de categorías aspectuales (acción, tiempo y espacio) que revelan la presencia implícita de un sujeto-observador; -la *focalización*: “permite aprehender mediante un ‘punto de vista’ mediador el conjunto del relato”, es decir, se refiere, en nuestro caso, al “cómo” es mostrado el motivo fotográfico.
MIRADAS DE LOS PERSONAJES En determinados géneros, como la fotografía social y la fotografía de prensa, la presencia del fotógrafo es sistemáticamente ocultada mediante la no mostración de la mirada de los personajes hacia la cámara. La fotografía obtenida muestra una acción, situación, relaciones de fuerza, etc., que tiene como efecto un mayor realismo que hemos de vincular con el *efecto discursivo* de la impresión de realidad. La mirada hacia la cámara del personaje protagonista constituye una interpelación directa, desafiante, al espectador de la imagen. Se trata de una mirada que, en ocasiones, subraya la presencia del dispositivo técnico que hace posible la propia representación fotográfica, lo que rompe el verosímil fotográfico. En géneros como el retrato, es habitual que la pose del sujeto fotografiado incluya la mirada hacia la cámara.
ENUNCIACIÓN La fotografía no es, pues, sólo una imagen sino, sobre todo, el resultado de un hacer y de un saber-hacer; es un verdadero acto icónico, es decir, debe entenderse como un trabajo en acción. En este

[14] ZUNZUNEGUI, Santos (1988): *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.